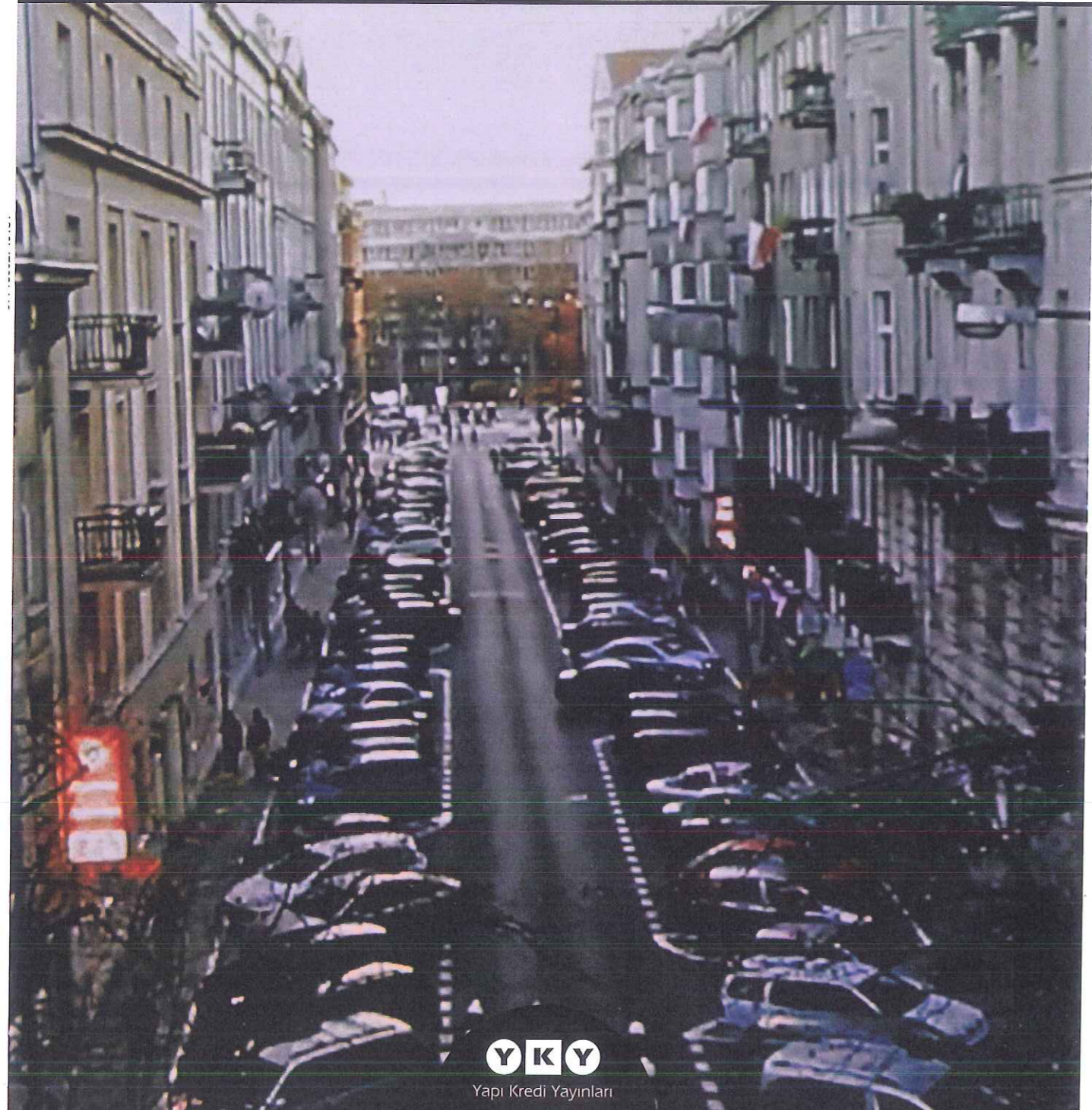


Sanat Dünyamız

KÜLTÜR VE SANAT DERGİSİ İKİ AYDA BİR YAYIMLANIR SAYI 131 KASIM-ARALIK 2012 ISSN 1300-2740-130 FİYATI 12 TL

POSTANARŞİZM VE GÜNCEL SANAT

+ ek ZİHİNSEL MEKÂN 01 + FragMENTaTION 04: Julien Bismuth



Militan Eğitim Kampı: Görev Raporu

Militant Training Camp: the debriefing

KENT ÜNİVERSİTESİ'NDE DOKTORA ÇALIŞMASINI SÜRDÜREN VE UNIVERSITY OF CREATIVE ARTS'TA SANAT VE TASARIM DERSLERİ VEREN AKADEMİSYEN MARTIN LANG İLE SANATÇI VE İSYAN TARAFTARI ANARŞİST TOM BRESOLIN, DENEYSEL BİR PERFORMANS VE BU PERFORMANSIN ORTAYA ATTIĞI MESELELER ÜZERİNE AŞAĞIDAKİ ELEŞTİREL METNİ KALEME ALDILAR.

MARTIN LANG, TOM BRESOLIN

İngilizceden çeviren: Özlem Özarpacı

Anarşist bir çağdaş sanat çalışması neye benzer? Burjuva çağrışımları içeren tuval üzerine yağlıboya veya kaideli heykel gibi geleneksel tekniklerle yapılmış işlerin arasına yerleşmesi pek mümkün değildir. Bu konferansa makaleler davet edilirken, David Graeber'in *Yeni Anarşizm*'le ilgili¹ yazısından, "devrimci vizyon ve stratejiler için horizontalist, açık-uçlu deneysel yaklaşımları kucaklayan uygulama ve teorinin bağdaşması" alıntısı verildi. Bize göre, bir çağdaş anarşist sanat çalışması bu değerleri paylaştığı kadar söylem, uygulama, performans ve müdahaleyi de paylaşmalıdır.

Bu değerler, Peckham'daki Arcadia Missa Galeri'de (Mart 2012'de) düzenlenen sosyal ve deneysel performans MİLİTAN EĞİTİM KAMPI'nın amaçlarıyla doğrudan ilişkilidir.

Katılımcılara çağrıda bulunan kamp tanıtımında, kampın kaçınılmaz kıyamete ve kapitalizmin çöküşüne

hazırlık amacıyla fiziksel ve zihinsel eğitimi içereceği söylenmekteydi. Psikolojik boyutta tamamen angaje olmak için kampın yatılı olması esastı. Peckham'da bir demiryolu kemerinin altında bulunan proje alanına gelen gönüllülere birer üniforma verildi ve kişisel eşyalarına el konuldu. Bu noktadan itibaren dış dünyayla iletişim düzene sokuldu. Sıkı bir egzersiz rejimi, propaganda filmleri, temel yaşama şartları ve diyet içeren günlük rutinleri kontrol altındaydı.

Proje; King Mob ve Black Mask gibi sanat gruplarıyla olduğu kadar, The Weather Men, Angry Brigade, ve Baader Meinhof Çetesi gibi grupların stratejik tarihsel konumlarının eksiklikleri ve başarılarıyla doğrudan bağlantı içindeydi.

Kampın belirlenmiş amaçları şunlardı:

- Aktivist grup eğitim formlarını, araştırma ve sanat performansını amacıyla yeniden canlandırmak.
- Radikal prensiplere ve fikirlere dayalı direnişin askerileşmesini incelemek.
- Doğrudan eylem ve faaliyetin rolünü ve bunun direnişle ilişkisini incelemek.

What does an anarchist contemporary art practice look like? It seems unlikely for it to be located in traditional media such as oil on canvas, or sculpture on a plinth, due to the bourgeois connotations. In the call for papers, this conference cited David Graeber's writing on *New Anarchism*¹ as "a meshing of practice and theory which embraced horizontalist, open-ended experimental approaches to revolutionary vision and strategies". It seems to us that a contemporary anarchist art practice would share such values, as well as: discourse, practice, performance and intervention.

These values relate directly to the aims of MILITANT TRAINING CAMP: a social experimental performance camp held at Arcadia Missa Gallery in Peckham (March 2012).

In its call for participants, the camp advertisement said that it would involve physical and mental training in preparation for the inevitable apocalypse and collapse of capitalism. In order to engage fully on a psychological level it was essential that the camp be residential. On arrival at the project space, which is under a railway arch in Peckham, the volunteers

were issued with a uniform and had their personal belongings confiscated. From this point on, contact with the outside world was regulated. Their daily routine was controlled and consisted of a strict regime of exercise, propaganda films, basic living conditions and diet.

The Project directly engaged with both the failings and successes of a historically strategic position that was held by groups such as The Weather Men, Angry Brigade, and the Baader Meinhof Gang as well as in art groups like King Mob and Black Mask.

The camp's stated aims were to:

- Re-enact, for the purpose of study and art performance, forms of group activist training.
- Explore the militarisation of resistance, based on radical principles and ideas.
- Explore the role of direct action and activity and its relationship to resistance.
- Explore the activity and mind-set of militant groups and the idea of non-pacifist activity within wider social movements.
- Empower the group, through physical and mental exercise, to be active and resistant to the last desperate acts of capitalism.

MILITANT TRAINING CAMP built on a largely anarchist tradition of militant resistance. While there is lots of literature on militant groups and lots of literature on art activism, there is a dearth of literature that deals directly with Militant Art² (and much of what does exist is written by the artists, or art collectives, themselves). This is, in part, because *Militant Art* is still relatively rare. One theorist that does touch on links between militancy and art is Boris Groys who will be discussed, in depth, later on.

MILITANT TRAINING CAMP sought to directly redress the lack of understanding about Militant Art

through critique. Firstly, it directly contributed to the genre of Militant Art. Secondly, it set up exploratory and re-enactment scenarios to test definitions and to see if participants could be directly affected; made more militant. Therefore a case study of MILITANT TRAINING CAMP provides a good platform for critical reflection; to analyse what occurred during the camp; whether or not the aims were realised; and by addressing the question "what is Militant Art?" come to an understanding as to what a anarchist art practice might look like.

Is Militant Art militant?

Firstly we must define what we mean by "a militant". A militant is a type of activist who is prepared to use violence and/or a highly organised, regimented (militarised) lifestyle to realise their aims. By "violence" we mean both *direct violence* (actual physical violence towards others and/or their property, including vandalism and graffiti) and also *indirect violence* (such as hunger strike, provocation of violence, indoctrination, brainwash etc.).

Furthermore, a militant is prepared to break the law to realise their goals. A militant does more than merely protest: a militant acts, a militant resists. In this sense a militant is always political, although a militant may act for religious, social or personal beliefs.

Gandhi, after he saw the suffering in Lancashire in 1931 caused by his boycott, decided to continue with his cause^{3, 4}. In this sense Ghandi could be considered a militant: he knew his actions would cause suffering, and continued anyway. Mother Theresa, in preferring to use Californian health clinics when sick, rather than her own Calcutta-based hospice, or in choosing to prioritise treatment of Catholics over non-Catholics, could also be considered militant, as she was

- Militan grupların faaliyetlerini ve zihniyetini ve daha geniş sosyal hareketler içerisindeki pasifist olmayan faaliyet fikrini incelemek.
- Fiziksel ve zihinsel egzersiz yoluyla, grubun aktif olması ve kapitalizmin son umutsuz eylemlerine direnç göstermesi için grubu güçlendirmek.

MİLİTAN EĞİTİM KAMPI büyük ölçüde, savaşı direnişin anarşist geleceği üzerine inşa edilmiştir. Militan gruplar ve sanatsal aktivizm üzerine pek çok yazılı kaynak olmasına rağmen, Militan Sanat² ile doğrudan ilişkili yazılı kaynak kıtlığı vardır (var olanların çoğu da sanatçıların veya sanat gruplarının kendileri tarafından yazılmıştır). Bunun bir sebebi Militan Sanat'ın hâlâ görece olarak nadir olmasıdır. Militanlık ve sanat arasındaki bağlara değinen teorisyen Boris Groys bu yazıda birazdan derinlemesine tartışılacaktır.

MİLİTAN EĞİTİM KAMPI, Militan Sanat'ı anlama konusundaki eksikliği eleştiri yoluyla giderme peşindedir. Öncelikle, bu proje Militan Sanat janrına doğrudan katkı sağlamaktadır. İkinci olarak, katılımcıların doğrudan etkilenip etkilenmediklerini, daha militan hale gelip gelmediklerini görmek ve tanımları test etmek için keşfe yönelik ve yeniden sahnelenen senaryolar kurar. Bu sebeple, MİLİTAN EĞİTİM KAMPI vaka çalışması, kamp sırasında nelerin ortaya çıktığının incelenebileceği, amaçların gerçekleşip gerçekleşmediğinin görülebileceği ve bir anarşist sanat çalışmasının neye benzeyebileceğini anlamak açısından "Militan Sanat nedir?" sorusunun yöneltilebileceği, eleştirel bir yansıma için iyi bir platform sağlar.

Militan Sanat militant midir?

Öncelikle, "militan" derken ne kastettiğimizi tanımlamalıyız. Militan, amaçlarını gerçekleştirmek için, şiddet ve/veya hayli organize, güdümlü (militarize) bir yaşam biçimini

kullanmaya hazır, bir çeşit aktivisttir. “Şiddet” derken hem *doğrudan şiddet* (diğerlerine ve/veya onların mallarına karşı, gerçek fiziksel şiddet –vandalizm ve grafiti de buna dahildir), hem de *dolaylı şiddet* (açlık grevi, şiddetin provokasyonu, zorla kabul ettirme, beyin yıkama vs. gibi) kastediyoruz.

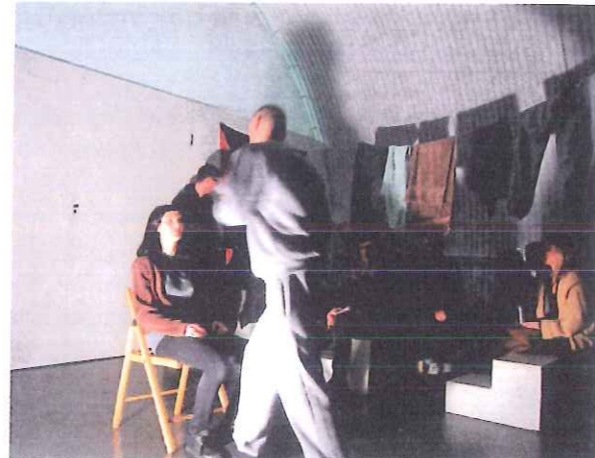
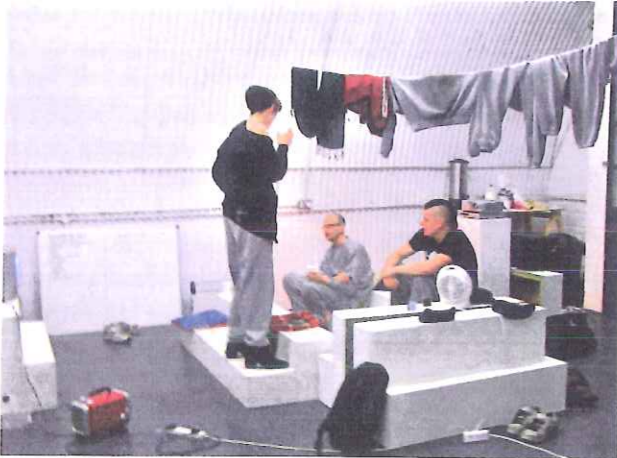
Dahası, bir militan amaçlarını gerçekleştirmek için kanunları çiğnemeye hazırdır. Bir militan sadece protesto etmekle kalmaz, fazlasını yapar: Militan eylemde bulunur, direnir. Bu açıdan bir militan dinsel, sosyal veya kişisel inançlar uğruna eylemde bulursa dahi her zaman politikdir.

için bir militan olarak değerlendirilebilir^{5, 6, 7}.

Militan sanatçı, a) militan olan bir sanatçı mıdır ya da b) militanlıkla ilgili işler yapan bir sanatçı mıdır? Militan sanatçılardaki gerekli koşul kesinlikle sanatçı olmalarıdır ama militan olup olmamaları gerekliliği bir varsayım konusudur. Hem sanatçı hem militan olan her kişi ille de militan sanatçı olmaz. Birçok örnekte sanatçıların sadece militanlık nosyonunu incelediklerini, bunu yaparken de militanlığın kinayelerini özelleştirmeleri olasıdır. Biz, bu tarz bir sanatla ilgilenmiyoruz. Bu makalenin amaçlarına uygun

presumably content to watch others suffer while she had access to the best healthcare^{5, 6, 7}.

Is a militant artist a) an artist who is militant or b) an artist who makes work about militancy? A necessary condition for militant artists is certainly that they are artists but whether or not they need to be militants is a point of conjecture. It is certainly not the case that all people who are both artists and militants are militant artists. It is probable that in most cases artists merely explore the notion of militancy, possibly appropriating the tropes of militancy in order



Fotoğraflar | Photos
Militant Training
Camp
Aradic Missa
Gallery, 2012

Gandhi, 1931 yılında, Lancashire’da boykotunun sebep olduğu acıları gördükten sonra kendi davasıyla^{3, 4} devam etmeye karar verdi. Bu bağlamda Gandhi bir militan olarak değerlendirilebilir: Eylemlerinin acıya sebep olacağını biliyordu ve yine de devam etti. Hastalandığında Kalküta’daki kendi bakımevinde kalmak yerine Kaliforniya’daki sağlık kliniklerini kullanmayı tercih eden, Katolik olmayanlarsa Katoliklerin tedavisine öncelik tanımayı seçen Rahibe Teresa da, kendisi en iyi sağlık hizmetlerine erişim sağlarken büyük olasılıkla diğerlerinin acı çekmesine razı geldiği

olarak, kendisi militan olan sanatla ilgileniyoruz. *Militan Sanat* derken kastettiğimiz budur. Örnekler arasında şunları sayabiliriz:

- Valerie Solanas
- Black Mask
- King Mob
- Voina
- Viyana Aksiyonistleri

MILITAN EĞİTİM KAMPI, Militan Sanat’ın bir örneğidir. Bir sanatçı; çünkü Dadaizm ve performans geleneği üzerine kurulmuş yukarıdaki örneklerdeki gibi aynı sanatsal mirası devam ettirir. Diğer radikal çağdaş Militan Sanat kolektiflerinin

to do so. We are not interested with this kind of art. For the purposes of this paper we are concerned with art that is, in itself, militant. This is what we mean by *Militant Art*. Examples would include:

- Valerie Solanas
- Black Mask
- King Mob
- Voina
- Viennese Actionists

MILITANT TRAINING CAMP is an example of Militant Art. It is art in that it follows in the same artistic heritage as the examples above, which builds on a Dadaist and performance

felsefeleriyle aynı görüştedir. Örneğin, artinfo.com⁸ ile yapılan bir söyleşide Rus anarko-absürdü performansı ve kavramsal sanat kolektifi Voina iki iddiada bulunur. İlk olarak şunu iddia ederler: “Bir sanatçı kuralları, ilkeleleri, normları takip ederse o ölüdür. Bir sanatçı, sanatın ve sanat olmayanın, ölümün ve yaşamın arasındaki bıçak sırtında yürümelidir.” İkinci olarak da şunu ifade ederler: “Bir aktivist, geceye gizlice bir polis aracını ateşe verirse bu sanat olmaz. Bu, aktivistin intikamı olacaktır [...] Fakat onu açık açık yakmak ve bunu tüm ülkeye duyurmak şöyle demektir: ‘Ben

tradition. It agrees with other radical contemporary Militant Art collectives’ philosophies. For example, in an interview with artinfo.com⁸, the Russian anarko-absurdist performance and conceptual art collective Voina make two key claims. Firstly they claim that: “If an artist follows rules, canons, norms, he is dead. An artist should be walking on the razor’s edge between art and non-art, between death and life.” Secondly they state: “If an activist secretly burns a cop truck at night, it won’t be art. It will be the revenge of an activist [...] But to burn it openly and proclaim

examples:

FOR PROPAGANDA OF THE DEED, on international women’s day, Bresolin repeatedly punched Rozsa Farkas (the Gallery director) in the face, for five minutes, while she was seated on a chair.

In DOG Bresolin was stripped to the waist; tied to a chair; the sides of his head were shaved; and electrodes were attached to his head, arms, and chest while prison blues music wailed woefully in the background. He was then electrocuted for thirty minutes while a strange mix of images; news footage and movie-clips (a mixture of



bir sanatçıyım. Sizin hapishaneni, totaliterliğin sembolünü yaktım. Bu otodafe⁹, bizim sanat eylemimizdir. İşte o zaman bu bir sanat çalışması haline gelir. İnsanların bunu sanatsal bir eylem olarak tartışmasını sağlarız.”¹⁰

MILITAN EĞİTİM KAMPI, Voina’nın sanat tanımına bağlı kalır. Ayrıca, politik amaçlarına ulaşmak için şiddeti benimsediğinden bizim tanımımıza göre *militandır* da. Tom Bresolin bir dizi halka açık performansta kendi ve başkaları üzerinde şiddet eylemleri gerçekleştirdi ve sanatçı-gönüllüleri de kendisi üzerinde şiddet eylemi gerçekleştirmeye

to the entire country: ‘I am an artist. I burned down your prison, symbol of totalitarianism. This autodafe⁹ is our art action,’ then it becomes a piece of art. We made people discuss it as an artistic action.”¹⁰

MILITANT TRAINING CAMP adheres to Voina’s definition of art. It is also *militant*, according to our definition, in that it employs violence in order to achieve its political aims. In a series of public performances Tom Bresolin committed acts of violence on himself; on others; and encouraged the artist-volunteers to commit acts of violence against him. It is worth taking the time to explain three

politics, violence and consumerism) were projected onto his body.

COMMUNITY SUPPORT was intended to signal a kind of graduation from MILITANT TRAINING CAMP. During this public opening a new, sixth militant suddenly reversed a van into the gallery space. The militants, who were all wearing uniforms and balaclavas, jumped out under instruction to beat up Bresolin for five minutes before throwing him into the van and driving away. This was supposed to signal a rejection of his leadership so that the group could become one of equals, in the vain of an anarcho-syndicalist autonomous commune.

teşvik etti. Şu üç örneği açıklamak için zaman ayıralım:

Bresolin, PROPAGANDA OF THE DEED (Cesur Eylemin Propagandası) için, dünya kadınlar gününde, bir sandalyede oturan (Galeri müdürü) Rozsa Farkas'ın yüzünü beş dakika boyunca yumrukladı.

Bresolin DOG'da (Köpek) beline kadar soyunmuş, bir sandalyeye bağlanmış, kafasının yanları tıraş edilmiş, kafasına, kollarına ve göğsüne elektrotlar yerleştirilmişti; bu sırada fondaki efkârlı hapisane müziği kederli bir şekilde inliyordu. Sonra kendisine, tuhaf görüntüler eşliğinde otuz dakika boyunca elektrik verildi; (politika, şiddet ve tüketicilikle ilgili) haber görüntüleri ve film parçaları vücuduna yansıtıldı.

COMMUNITY SUPPORT (Halk Desteği) MİLİTAN EĞİTİM KAMPİ'nden bir çeşit mezuniyeti bildirmeyi amaçladı. Bu açılış sırasında yeni, altıncı militan, aniden galerinin içindeki minibüsü geri vitese aldı. Üniformalar ve yün başlıklar giyen militanlar, verilen emirleri dinleyerek Bresolin'i beş dakika boyunca dövdüler, ardından onu da içeri atıp minibüsle uzaklaştılar. Bu, onun liderliğini reddetmenin bir işaretiydi, böylece grup, anarko-sindikacı özerk komün olmasıyla övünen eşitlerden biri olabilirdi. Dayak gerçekçiydi ve iştahla sahnelendi, fakat (belki dostluk veya duygudaşıktan dolayı) beş dakika sürmedi. Her halükârda, performansın gerçekleşme hızı, az önce şahit olduğu şey yüzünden afallayan seyircinin şokunu artırdı.

Bu *doğrudan şiddet* eylemleri elbette ki kurgulanmıştı, fakat seyirciyi şoke etmeye yetecek kadar gerçekçiydi. Kampın amaçlarından biri gönülleri öyle bir eğitmek ve beyinlerini yıkamaktı ki bu tarz doğrudan şiddet kullanan performansları sahnelemekten mutlu olsunlar. Bu sebeple, bu eğitim, içinde şiddeti barındıran bir radikalleşme eylemi olarak düşünülebilir.

The beating was real and performed with gusto but didn't last the full five minutes - signalling sympathy, camaraderie perhaps? In any case the speed with which the performance was executed only added to the shock factor as the audience was left baffled by what they had just witnessed.

These acts of *direct violence* were, of course, staged but real enough to shock the audience. One of the purposes of the camp was to train the volunteers, brainwash the volunteers, to a state where they would be happy to enact such performances using real violence. This training can therefore be considered as an act of radicalisation: violence in itself.

Militant Training Camp in Theory

In *Art Power*¹¹ Boris Groys explains the long historical link between art and war. Traditionally, he tells us, the two were interdependent: the artist needed the warrior so that he could illustrate and narrate his actions and the warrior needed the artist to glorify his actions and to ensure his mythical and heroic status.

Groys goes on to explain that today's warriors bypass the need for the artist, as they have the media at their disposal. By pushing a button that explodes a bomb the warrior (or terrorist) also pushes a button that starts the instant aestheticisation, representation, narration and interpretation by the media machine.

Osama Bin Laden, Groys tells us, was a video artist. He did not need the artist, as the media were all too willing to distribute his "artwork". Groys says the same of the footage of would be suicide bombers' confessions, ritual beheadings and so on. The terrorist consciously, and artistically, stages events that produce their own easily recognisable aesthetics. On the other side to the war on terror, images of humiliated prisoners from Guantanamo or Abu-Ghraib

also bypass the need for the artist and these examples share an iconographic similarity with art and film of the sixties and seventies, such as Viennese Actionism or Passolini.

Groys is not alone in making such analogies. Five days after the event, Stockhausen called the 9/11 terrorist attacks "the biggest work of art there has ever been"^{12, 13, 14}. On the first anniversary on the attacks Damien Hirst called 9/11 "a kind of artwork in its own right"^{15, 16}.

Such terrorist/counter-terrorist image making is so successful, Groys tells us, that it becomes iconic of our time and engrained in our subconscious, much more deeply than any contemporary artwork. This invasion of the political into aesthetics is painful for the art world because (at least) since modernity artists have thought of themselves as being radical, daring and taboo breaking. Furthermore, avant-garde discourse borrows from militaristic terminology: examples include talk of exploding norms; destroying traditions; violating taboos; and the term avant-garde itself. Not only does contemporary art comment on wars and politics, as it always has done, now it also wages war itself.

The avant-garde felt it was able to create new icons by destroying the old ones and the success of the modern artwork became measured against its radicalness and how far the artist went in destroying artistic tradition. The worst insult that can be said of a modern artist is that their work is "harmless". Although MILITANT TRAINING CAMP used the same media as the terrorist (video, photography, performance etc.) it could never compete in the field of radical gesture. But MILITANT TRAINING CAMP did not want to merely comment on, or play with being militant either, it did not want to be "harmless".

Groys' real contribution to this debate is to see the comparison of

art and terrorism as fundamentally flawed. For Groys, there is one big difference: whereas avant-garde and modern art is iconoclastic, terrorism is essentially iconophilic. The terrorist's aim is to produce a strong image that is accepted as true and iconic of the hidden, terrible, reality of our current global political situation. After decades of debating the authenticity of mimetic, representational art, we cannot debate the authenticity of terrorist imagery because we know the images have been paid for by the loss of life. Magritte can say that this is not a pipe, but we cannot say that a videotaped beheading is not a real beheading. Of course, Groys is not saying that such events cannot be faked, rather that we accept the media images as true in the knowledge that there are ways of authenticating such recordings.

At first we see these media driven images that proliferate at such a rate that the artist cannot compete. But actually, such imagery is much more limited than that of the contemporary artist as it needs to be easily read and understood by a mass audience. In the aforementioned DOG Bresolin is able to critique images of news footage and consumer goods by re-appropriating them into a violent performance. Resituating such imagery can indeed invite the audience to reconsider its meaning but for me the most pertinent aspect of the action was the realisation of just how powerful the media and consumerist images are. The thirty minutes of electrocution becomes repetitive, boring even, and the TV footage begins to take over, constantly grabbing your attention. While still aware that real suffering is occurring in front of you, as he twitches and froths at the mouth, Bresolin himself becomes merely part of a TV broadcast. In successfully re-appropriating media imagery he becomes appropriated back into the media.

Teoride Militan Eğitim Kampı

Boris Groys, *Art Power*'da¹¹ sanat ve savaş arasındaki uzun, tarihi bağı açıklar. Bu ikisinin geleneksel olarak birbirlerine bağımlı olduğunu söyler: Sanatçı, eylemlerini resmedip anlatabileceği savaşa ihtiyaç duyar; savaşçı da kendi eylemlerini yüceltsin, efsanevi ve kahramanca durumunu garantiye alsın diye sanatçıya ihtiyaç duyar.

Groys, günümüzde savaşçıların sanatçılara ihtiyaç duymadığını, çünkü medyanın ellerinin altında olduğunu açıklayıp devam eder. Savaşçı (ya da terörist) bir bombayı patlatan düğmeye basarak, aynı zamanda medya makinesi tarafından anında bir estetikleştirme, sunum, anlatım ve yorum başlatan düğmeye de basmış olur.

Groys, Usame Bin Ladin'in bir video sanatçısı olduğunu söyler bize. Medya onun "sanat çalışmasını" yaymaya fazlasıyla istekli olduğu için, sanatçıya ihtiyaç duymadı. Groys, intihar bombacılarının itiraf-ları, kelle uçurma ayinleri ve dahası görüntüler için de aynı şeyi söyler. Terörist, bilinçli ve sanatsal olarak, kolaylıkla tanıman, kendi estetiklerini üreten olayları sahneler. Öte yandan, terörle savaşta, Guantanamo veya Abu-Ghraib'deki aşığılanan mahkûm görüntülerinde de yine sanatçıya ihtiyaç yoktur ve bu örnekler (Viyana Aksiyonizmi'nde veya Passolini'deki gibi) 1960'lı, 1970'li yılların sanatlarında ve filmlerindekine benzer bir ikonografiyi paylaşırlar.

Groys bu benzeşimleri yapan tek kişi değildir. Stockhausen, olaydan beş gün sonra 9/11 terörist saldırıları için "bu güne kadar yapılmış en büyük sanat çalışması"^{12, 13, 14} demiştir. Damien Hirst, saldırıların birinci yıldönümünde 9/11 için "kendi içinde bir çeşit sanat çalışması"^{15, 16} ifadesini kullanmıştır.

Groys, terörist/kaşı-terörist imaj yaratımının çok başarılı olduğunu söyler çünkü bu imaj zamanımızın bir

ikonu haline gelmiştir ve herhangi bir çağdaş sanat çalışmasının yapabileceğinden çok daha derinlemesine bilinçaltımıza yerleşmiştir. Politik olanın estetiğe bu istilası, sanat dünyası için acı verici bir şeydi, çünkü (en azından) çağdaş sanatçılar, kendilerinin radikal, cüretkâr ve tabu yıkıcı olduklarını düşünürler. Dahası, avangart söylem, militarist terminolojiyi kullanır: Örnekler arasında; normları havaya uçurmak, gelenekleri yıkmak, tabuları çiğnemek gibi konuşmalar ve avangart kelimesinin kendisi yer alır. Çağdaş sanat, her zaman yaptığı gibi, sadece savaş ve politika üzerine yorum yapmaz, artık kendisi de savaş başlatır.

Avangart, eskileri yok ederek yeni ikonlar yaratabileceğini düşünmüştür ve çağdaş sanat çalışmasının başarısı, radikalliği ve sanatçının sanatsal gelenekleri ne derece yıktığıyla ölçülür hale gelmiştir. Çağdaş bir sanatçıya edilebilecek en büyük hakaret çalışmasının "zararsız" olduğunu söylemektir. MİLİTAN EĞİTİM KAMPİ, teröristlerin kullandığı araçların aynı-sını (video, fotoğraf, performans vs.) kullanmasına rağmen, radikal hareketler alanında asla yarışmadı. Fakat MİLİTAN EĞİTİM KAMPİ sadece yorumda bulunmak veya militancılık oynamak istemedi; "zararsız" olmak istemedi.

Groys'un bu tartışmaya asıl katkısı, sanat ve terörizm karşılaştırmasını, temelden kusurlu olarak göstermesidir. Groys'a göre, büyük bir farklılık vardır: Avangart ve çağdaş sanat ikon yıkıcıyken, terörizm esasen ikon ehlidir. Teröristin amacı, günümüz global politik durumunun gizli, korkunç gerçekliğinde doğru ve ikonik olarak kabul gören güçlü bir imge üretmektir. Öykünmeci, temsil sanatın özgünlüğünün on yıllarca tartışılmasının ardından, o görüntülerin hayatlarla ödendiğini bildiğimiz için terörist imgelemlerin özgünlüğünü tartışamayız. Magritte, bunun bir pipo olmadığını söyleyebilir, fakat

videoya kaydedilmiş bir kelle uçurma ayininin, gerçek bir ayin olmadığını söyleyemeyiz. Groys elbette ki bu tür olayların taklit edilemeyeceğini söylemiyor, daha ziyade bizim, bu tür kayıtların doğruluklarının ispatlanmasının yolları olduğu bilgisiy-le medya görüntülerini gerçek olarak kabul ettiğimizi söylüyor.

Başta, bu medya güdümlü görüntülerin sanatçıların yarışamayacağı ölçüde hızla çoğaldığını görürüz. Fakat aslında bu tarz görüntülemeler, büyük kitlelerce kolayca okunup anlaşılmaya ihtiyacı olduğu için çağdaş bir sanatçıya kıyasla çok daha kısıtlıdır. Bresolin, az evvel bahsi geçen DOĞ'da, haber görüntülerini ve tüketim mallarını, şiddet içeren bir performansla tekrar yerleştirerek onları eleştirebilir. Bu tarz görüntülemeleri yeniden konumlamak gerçekten de seyirciyi, bunun anlamını yeniden düşünmeye davet edebilir; fakat bana göre eylemin en geçerli yanı, medya ve tüketimsel görüntülerin ne kadar güçlü olduğunu gerçekleştirmesidir. Otuz dakika boyunca uygulanan elektrik akımı, tekrar eden, hatta sıkıcı bir hal alır ve TV görüntüleri dikkatinizi sürekli çekecek, egemen olmaya başlar. Titreyip ağzından köpükler çıkarken, gerçek acının gözünüzün önünde gerçekleştiğinin hâlâ farkında olmanıza rağmen Bresolin'in kendisi sadece bir TV yayınının bir parçası haline gelir. Medya görüntülemesini başarılı bir şekilde yeniden yerleştirerek medyanın içine geri tahsil edilir.

Groys, böylesi bir sanat eleştirisinin teorik olabileceğini, fakat aynı zamanda sanatın kendisi içinde ortaya çıkabileceğini iddia eder. Groys'a göre, ister teorik, ister ortaya konmuş olsun, sanata bu tarz bir eleştiri, terörle savaş hakkındaki gerçekleri gizleyen görüntülerin (burada hemen akla Wikileaks gelir) her türden sansürüne ve engellenmesine karşı olmalıdır. Böylesi bir sansür canlıdır ve epeyce vardır ve "ahlaki değerlerin",

"aile haklarının" korunması, "Karşı Terörizm" veya "Vatansever Eylem" maskesi altına saklanmaktadır. Fakat Groys, aynı zamanda bu tür şiddet görüntülerinin ikonlar olarak kullanımını ve en güçlü görüntü için yapılan sembolik ve ticari yarışa analiz eden bir eleştiriye davet eder.

Groys, görüntülerin büyüsunü, başyapıtın, temsili sanatın nostaljisiyle özdeşleştirir. Çok kuvvetli, hemen tatmin sağlayan, anında ikna eden, güçlü görüntüleme olan açlığın tatmini artık medyada yatmaktadır, sanat dünyasında değil. Bu nostaljik tatmin, sadece sunum eleştirisinin yokluğu sayesinde mümkündür. Groys bize bu yokluğun sebebinin, medyanın hızı yüzünden olduğu kadar terörün ikon ehilliğindeki kastilikten de olduğunu söyler: Medya bize sadece *şu anda* ne olduğunu gösterir. Aksine, sanat kuruluşları ve MİLİTAN EĞİTİM KAMPI gibi performanslar tarihsel karşılaştırma ve derin düşünce alanlarıdır ve böylece eleştirel söylem konuları olma becerisine sahiptirler. Sanat kuruluşları, imgenin eleştirisinin tüm tarihini hatırlatarak kendi zamanımızı tarihsel geçmişle kıyaslayarak ölçmemizi sağlar.

Böylesi bir söylemin veya sanat çalışmasının kendisinin (performans halinde) mirasının nasıl korunacağı problematik bir durumdur. MİLİTAN EĞİTİM KAMPI gibi projelerin belgelendirilmesi, projenin, orijinal kökeninden tamamen uzaklaştırılmış bir bağlam içinde var olabileceği yapay bir eser olma riski taşır. "Belge"nin bir sanat çalışması olmadığını (örneğin Chris Burden) vurgulamak amacıyla performans sanatında kasti olarak yetersiz belgelemeye dair sanatsal bir aktarım vardır. MİLİTAN EĞİTİM KAMPI eğitimlerini ve halka açık performanslarını belgelemiştir ve bu ikisini son bir açılış, bir nevi "wrap party"¹⁷ için birleştirmiştir. Halkın varlığı, sözel bir aktarım olduğu konusunun da düşünülmesi anlamına gelir.

Groys goes on to claim that such art criticism could be theoretical, but could also occur in art itself. Whether theoretical or manifested in art such criticism, for Groys, should be directed at all kinds of censorship and repression of images that suppress the truth about the war on terror (one immediately thinks of Wikileaks here). Such censorship is alive and well, masquerading as the defence of "moral values"; "family rights"; "Counter Terrorism"; or the Patriot Act. But Groys also calls for a criticism that analyses the use of such violent imagery as icons and that analyses the symbolic and commercial competition for the strongest image.

Groys identifies the fascination of images with a nostalgia for the masterpiece, for representational art. The satisfaction of the longing for overwhelming, instantly satisfying, immediately persuasive, strong images lies within the media now, not in the world of art. This nostalgic satisfaction is only possible because of the absence of critique of representation. The reason for this absence, Groys tells us, is intentional in the terrorist's iconophilia but also due to the speed of the media: the media shows us only what is happening NOW. By contrast, art institutions, and performances like MILITANT TRAINING CAMP, are places of historical comparison and reflection and thus they possess the ability to become sites of critical discourse. Art institutions remind us of the entire history of the critique of the image, enabling us to measure our own time against a historical background.

How to preserve the legacy of such a discourse or the artwork itself (in the case of performance) is problematic. Documentation of a project, such as MILITANT TRAINING CAMP, risks becoming an artefact in itself that can exist in a context well removed from its provenance. There is an artistic

MİLİTAN EĞİTİM KAMPI basitçe performans olarak adlandırılabilir. Yine de kampın süresi, galeri alanının ve sanatçıların stüdyolarının günden güne bütünleşen (içeri sızmalar da göz önünde bulundurulunca) varlığıyla, proje sadece ifadelendirilemez bir şey olmakla kalmadı, aynı zamanda belgelendirilmesiyle ilgili olarak sürekli anlaşmazlık içinde olduğumuz bir şey haline geldi. Halka açık "performanslar" içinde militanların yaşadığı ıssız bir yere dönüştü: Kampın döküntüsü, çamaşır ipi, kahve yapma araçları, uyku tulumlarının hepsi performanslar sırasında alanda kaldı.

İzleyiciler bir eylemi deneyimlemeyi [izlemeyi] umarak (öyle farz ediyoruz) geldiler. Onun yerine, bu projenin, izleyicinin, "militanların" yaşam alanını ve günlük eylemlerini izleyen potansiyel turistler haline geldikleri *Big Brother* benzeri röntgencilik olanakları sunduğu aşikâr hale geldi. Biz, kamp ve izleyici (orada bulunması gereğince) arasındaki ilişki, canlı bir deneyimle sahnelenen bir performans arasında yer alan bir şeyin belgelenmesini kolaylaştırmıştır. Voina'nın dediği gibi; hem yaşamı, hem sanatı kucaklamak.

Sonuç

MİLİTAN EĞİTİM KAMPI gibi herhangi bir sanat çalışması, sadece militancılık oynadığı, projenin, esasen "gerçek"le karşılaştırılmasıyla sınırlı olduğu ve teröristler tarafından daha radikal estetiklerin üretildiği ve bunların medya tarafından yayılıp, estetikleştirilip, yorumlandığı gerekçesiyle suçlanma riski taşır. Ortaya çıkan şey pek çok açıdan absürddür. Tüm katılımcıların gönüllü olması veya seyircilerin davet edilmesi gibi gerçekler ne tür sorunlara sebep olmuştur? Galeri alanının sınırları içerisinde çalışmak Militan Sanatın potansiyelini kısıtlamış mıdır? Absürdist mizah, gelecek performanslar için ne gibi bir potansiyel taşır?

heritage of intentionally poor documentation in performance art in order to emphasise that the "document" is not the artwork (Chris Burden, for example). MILITANT TRAINING CAMP documented its training and its public performances and merged the two for a final public opening – a kind of "wrap party". Public presence means there is also the issue of oral legacy to consider.

MILITANT TRAINING CAMP could simply be termed a performance. However its duration, integration (and all round infiltration) into the day to day existence of the gallery space and artists' studios made the project become something which not only we cannot term, but also something we are at constant odds with in regards to its documentation. The public "performances" morphed into the forlorn space in which the militants were living: the detritus of the camp, the washing line, the coffee making facilities, the sleeping bags all remained in the space during the performances.

Audiences came (we assume) expecting to experience [watch] an action. Instead, it became apparent that this project presented possibilities for a quasi *Big Brother* voyeurism where the audience became potential tourists viewing the living space and daily actions of the "militants". The relationship between us, the camp, and the audience (by virtue of presence) facilitated a documentation of something that sat between a lived experience and staged performance. As Voina say, straddling life and art.

Conclusion

Any artwork like MILITANT TRAINING CAMP risks accusations of merely playing at being militant and the project was limited by comparison with authentically "real" and more radical aesthetics propagated by terrorists and distributed, aestheticized and

MİLİTAN EĞİTİM KAMPİ, izleyiciyi yeni düşünme şekillerine sevk etmek için çok etmek amacıyla, katılımcılarının istekli bir şekilde şiddet eylemlerinde bulunması için radikalleştirme girişimiyle bir paradoks yarattı. İnsanları kendi politik hedeflerine ikna etmek için eşzamanlı olarak şiddet ve propaganda kullandı, aynı zamanda da bu aracı, özgür düşünce ve münazarayı cesaretlendirecek, estetiğin eleştirileceği bir alan kurmak için kullandı.

Bunun bir belge olarak nasıl var olabileceği tartışmaya açıktır. Belge, sanat çalışması olmaya asla niyetlenmediği halde, salt performanstan çok daha fazlasını yakalar. Belgelemenin enstalasyonu aracılığıyla geri dönüp olaya bakmanın nasıl işleyeceğini veya MİLİTAN EĞİTİM KAMPİ'nden doğan meselelerin nerede olduğunu anlamamız için henüz çok erken.

Politik olanın estetiği istilası, ikon ehli teröristin çağdaş sanata tehdidi karşısına şunlarla çıkmıştır: Politik olanın medyadan geri alarak, bulunmuş haber videolarını doğrudan kullanarak (örneğin projeksiyonlarda) ve militanların eylemlerini tekrar edip ve zihniyetlerini inceleyerek. Bu, eleştirel söylem için gereken alanı sadece varmış gibi yapmamak, onu yaratmaktır. Galerinin güvenliği için ne kadar kısıtlayıcı öğeler çıkarırsa çıkarırsın, derin düşünmek için de bir mekân sağlamıştır. Proje; ikon yıkıcılığı ve imgenin eleştirisinin yeniden bütünleşmesi açısından radikaldi; sanatın var olan tanımlamalarına meydan okudu.

interpreted by the media. In many ways what occurred was absurd. What problems are caused by the fact that all the participants were volunteers, or that the audience was invited? Does working within the confines of the gallery space restrict the potential of Militant Art? What potential does absurdist humour hold for future performances?

In attempting to radicalise its participants into willingly committing acts of violence in order to shock audiences into new ways of thinking, MILITANT TRAINING CAMP created a paradox. It was simultaneously using violence and propaganda to convince people of its own political aims and, at the same time, using this tool to set up a space for critique of the aesthetic, that is, to encourage free thought and debate.

How it can exist as documentation is problematic. While the documentation was never intended to be the artwork it does capture something more than just performance. It is too early for us to know how looking back on the event through installation of documentation would work or where the issues arising from MILITANT TRAINING CAMP can be taken.

The invasion of the political into aesthetics, the iconophilic terrorist threat to contemporary art, is countered by re-appropriating the political from the media, literally by using found footage (in projections for example) and by re-enacting and exploring militant actions and mindsets. This is not merely playing but creating a space for critical discourse. Whatever limiting factors the safety of the gallery presents, it does also provide a venue for reflection. The project was radical in its iconoclasm and re-integration of the critique of the image; it challenged existing definitions of art.

NOTLAR

- 1 David Graeber, *Direct action: an ethnography* (Edinburgh: AK, 2009).
- 2 Amazon'da Militan Sanat'la ilgili bir araştırma, konuya değinen tatmin edici bir sonuç vermemiştir. Konuya en yakından değinen kitaplar şunlardır:
- a. Owen Hatherley'in *Militant Modern* (Zero Books 2009) adlı kitabın ANAtezi; yenilikçi mimarinin anlamlı olması için devrimci politikalar bağlamında değerlendirilmesidir ve böylece Yenilikçi Mimari insanların, inşa edilmiş çevre yoluyla toplumun değişebileceğine inandıkları bir dönemi temsil eder.
- b. Thomas Crow'un, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent* adlı kitabı anlaşmazlık çağını yansıtan sanatı inceler, fakat Militan Sanat'la doğrudan ilişki kurmaz.
- c. Samba Gadjiço'nun *Ousmane Sembene: The Making of a Militant Artist* adlı kitabı, roman yazarı ve yönetmen Ousmane Sembene'nin portresini sunar. Sembene'nin ilk kapsamlı biyografisi olan bu kitap, onun yaşamını ve sanatını, işlerindeki politik ve sosyal etkiler bağlamında değerlendirir. Sembene'nin Casamance, Senegal'deki yaşamından başlayıp, Marsilya'da liman işçiliği yaptığı militan kariyeriyle bitiren Gadjiço, Sembene'yi sömürgeci ve sömürge sonrası kültür bağlamına yerleştirir ve film ve edebiyattaki başarılarının tablosunu çıkarır.
- 3 Sue Cook, "Gandhi in Britain in 1931 - Bognor and Beyond," in *Making History*, ed. Sue Cook (UK: BBC Radio 4, 2004).
- 4 "Hindistan Kongre Partisi (All India Congress Party), sivil itaatsizliği ve Britanya'yla uzlaşmamayı teşvik etmesinin bir parçası olarak İngiliz mallarının, özellikle pamuklu tekstilin boykotuna öncülük etti ve Hindistan'daki herkesi evde dokunmuş, örme kumaşlar kullanmaya teşvik etti. Lancashire'in toplu üretim tekstili, Hindistan'daki el dokuması endüstrisini yok etti. Britanya, Hindistan'dan gelen pamukluların ithalatını bile yasakladı. Bu sebeple Gandhi, Lancashire'daki pamuk işçilerinin şartlarının nasıl olduğunu görmek için bir süre bekledi. Gandhi işçilere yakınlık duyduğu gibi, değirmen sahiplerine yakınlık duymuyordu [...] Sorunun ne olduğunu anladı. Yine de Hintli pamuk işçilerinin durumunun, Lancashire'lı pamuk işçilerinininkinden çok daha kötü olduğunu düşündü." "Gandhi in Britain in 1931," BBC Radio 4, http://www.bbc.co.uk/radio4/history/making_history/makhist10_prog2f.shtml.
- 5 Aroup Chatterjee, *Mother Teresa, the final verdict* (Meteor Books, 2003).
- 6 "[Rahibe Teresa] fakirin dostu değildi. Fakirliğin dostuydu. Acının, Tanrı'nın bir hediyesi olduğunu söylerdi. Hayatını, fakirliğin bilinen tek caresine, kadınların yetkilendirilmesine ve çiftlik hayvanları gibi zorunlu ümeden özgürleştirilmelerine karşı çıkararak geçirdi. Ve zenginlerin en kötüsüyle arkadaşta, Haiti'deki acımasız Duvalier ailesinden ve Lincoln Savings and Loan'daki Charles Keating'den zimmetine para geçirdi. Tüm bu paralar ve diğer bağışlar nereye gitti? Her zaman olduğu gibi, o öldükten sonra Kalküta'daki ilkel bakımevi batmaya başladı, (kendisi hastalandığında Kaliforniya'daki klinikleri tercih ederdi), herhangi bir yardım bilgisi yayınlamayı reddederdi." Christopher
- Hitchins, "Tatlı Anneciğim: Papa, bir fanatik, bir köktenci, bir sahtekâr olan Rahibe Teresa'yı kutsasin." *Slate Magazine*, http://www.slate.com/articles/news_and_politics/fighting_words/2003/10/mommie_dearest.html.
- 7 Aroup Chatterjee and Atanu Dey, "Deposition: "Mother of All Myths": Deposition submitted by Aroup Chatterjee before the committee for beatification/canonization of Mother Teresa February 1998," Atanu Dey on deesha.org (blog), <http://www.deesha.org/deposition-mother-of-all-myths/>.
- 8 Kyle Chayka and Alexander Forbes, "Voia Explains Why Firebombing a Police Tank Is a 'Piece of Art'," Louise Blouin Media, <http://www.artinfo.com/news/story/755205/voia-explains-why-firebombing-a-police-tank-is-a-piece-of-art>.
- 9 Auto-da-fé (auto da fé veya auto de fe de denir) suçlu kanıtlanmış kâfirlerin ve din değiştirenlerin İspanyol Engizisyonu veya Portekiz Engizisyonu cezalarına karar verdiklerinde gerçekleşen halka açık kefaret ritüeliydi, bunu sivil otoriteler tarafından gerçekleştirilen infazlar izlerdi. Ortaçağ İspanya'sındaki auto de fe de, Portekiz'deki auto da fé de 'inanç yasası' anlamına gelir.
- 10 Yanarak idam, ondan önce gelen ruhani cezadan çok daha akıldal kalıcı olduğundan, popüler kullanımdaki kefarettense yanmak sözü bu anlama gelmektedir. (Wikipedia, son bakıldığı tarih 2/9/2012)
- 11 Boris Groys, *Art power* (Cambridge, Mass. ; London: MIT Press, 2008).
- 12 Karlheinz Stockhausen, Klingding, radioshow for contemporary music 09/16/2011 at fsk 93,0/101,4 mhz (hamburg, germany) (September 16, 2011) (Internet Archive Digital Library, 2001), Online sesli arşiv.
- 13 Robin Maconie et al., "Music of the Spheres: Karheinz Stockhausen 1928-2007," *Artforum*, <http://artforum.com/inprint/issue=200803&id=19549&pagenum=0>.
- 14 Terry Castle, "Stockhausen, Karlheinz: The unsettling question of the Sublime.," *New York Magazine*, <http://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/karlheinz-stockhausen/>.
- 15 Rebecca Allison, "9/11 wicked but a work of art, says Damien Hirst," *The Guardian* (Guardian News and Media Limited), <http://www.guardian.co.uk/uk/2002/sep/11/arts.september11>.
- 16 "Hirst apologises for 11 Sept comments," BBC News, <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/2268307.stm>.
- 17 Sinemada, film çekimlerinin tamamlanma partisi. (ç.n.)

NOTES

- 1 David Graeber, *Direct action: an ethnography* (Edinburgh: AK, 2009).
- 2 A search for Militant Art on Amazon yields no results that satisfactory address the topic. The books that most closely address this topic are:
- Owen Hatherley's *Militant Modern* (Zero Books 2009) has as its central thesis that to make sense modernist architecture it must be seen in the context of revolutionary politics and that Modernist Architecture represents a time when people believed that society could be changed through the built environment.
- Thomas Crow's *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent* reviews art that reflected an age of dissent but does not directly engage with Militant Art.
- Samba Gadjiço's *Ousmane Sembene: The Making of a Militant Artist* presents a portrait of novelist and filmmaker Ousmane Sembene. The first comprehensive biography of Sembene this book appraises his life and art in the context of the political and social influences on his work. Beginning with Sembene's life in Casamance, Senegal, and ending with his militant career as a dockworker in Marseilles, Gadjiço places Sembene into the context of African colonial and postcolonial culture and charts his achievements in film and literature.
- 3 Sue Cook, "Gandhi in Britain in 1931 - Bognor and Beyond," in *Making History*, ed. Sue Cook (UK: BBC Radio 4, 2004).
- 4 "As part of its encouragement of civil disobedience and non co-operation with Britain, the All India Congress Party led a boycott of British goods, especially cotton textiles, and encouraged everyone in India to use homespun and woven cloth. Lancashire's mass-produced textiles had destroyed the hand-loom industry in India. Britain even restricted imports of cotton goods from India. Gandhi therefore took the time to see what conditions were like for Lancashire cotton workers. As ever, Gandhi was in sympathy with the working people, though not so with the mill-owners [...] He saw what was happening and sympathised with the problem. However, he felt that the plight of the Indian cotton workers was far worse than that of the Lancashire cotton workers." "Gandhi in Britain in 1931," BBC Radio 4, http://www.bbc.co.uk/radio4/history/making_history/makhist10_prog2f.shtml.
- 5 Aroup Chatterjee, *Mother Teresa, the final verdict* (Meteor Books, 2003).
- 6 "[Mother Teresa] was not a friend of the poor. She was a friend of poverty. She said that suffering was a gift from God. She spent her life opposing the only known cure for poverty, which is the empowerment of women and the emancipation of them from a livestock version of compulsory reproduction. And she was a friend to the worst of the rich, taking misappropriated money from the atrocious Duvalier family in Haiti (whose rule she praised in return) and from Charles Keating of the Lincoln Savings and Loan. Where did that money, and all the other donations, go? The primitive hospice in Calcutta was as run down when she died as it always had been—she preferred California clinics when she got sick herself—and her order always refused to publish any audit." Christopher Hitchins, "Mommie Dearest: The pope beatifies Mother Teresa, a fanatic, a fundamentalist, and a fraud.," *Slate Magazine*, http://www.slate.com/articles/news_and_politics/fighting_words/2003/10/mommie_dearest.html.
- 7 Aroup Chatterjee and Atanu Dey, "Deposition: "Mother of All Myths": Deposition submitted by Aroup Chatterjee before the committee for beatification/canonization of Mother Teresa February 1998," Atanu Dey on deesha.org (blog), <http://www.deesha.org/deposition-mother-of-all-myths/>.
- 8 Kyle Chayka and Alexander Forbes, "Voia Explains Why Firebombing a Police Tank Is a "Piece of Art"," Louise Blouin Media, <http://www.artinfo.com/news/story/755205/voia-explains-why-firebombing-a-police-tank-is-a-piece-of-art>.
- 9 An auto-da-fé (also auto da fé and auto de fe) was the ritual of public penance of condemned heretics and apostates that took place when the Spanish Inquisition or the Portuguese Inquisition had decided their punishment, followed by the execution by the civil authorities of the sentences imposed. Both auto de fe in medieval Spanish and auto da fé in Portuguese mean "act of faith".
- 10 As execution by burning was more memorable than the penance which preceded it, in popular use the term came to mean the burning rather than the penance. (Wikipedia, last accessed 2/9/2012)
- 11 Boris Groys, *Art power* (Cambridge, Mass. ; London: MIT Press, 2008).
- 12 Karlheinz Stockhausen, Klingding, radioshow for contemporary music 09/16/2011 at fsk 93,0/101,4 mhz (hamburg, germany) (September 16, 2011) (Internet Archive Digital Library, 2001), Online audio archive.
- 13 Robin Maconie et al., "Music of the Spheres: Karheinz Stockhausen 1928-2007," *Artforum*, <http://artforum.com/inprint/issue=200803&id=19549&pagenum=0>.
- 14 Terry Castle, "Stockhausen, Karlheinz: The unsettling question of the Sublime.," *New York Magazine*, <http://nymag.com/news/9-11/10th-anniversary/karlheinz-stockhausen/>.
- 15 Rebecca Allison, "9/11 wicked but a work of art, says Damien Hirst," *The Guardian* (Guardian News and Media Limited), <http://www.guardian.co.uk/uk/2002/sep/11/arts.september11>.
- 16 "Hirst apologises for 11 Sept comments," BBC News, <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/2268307.stm>.